

A SKÓT SZÍNHÁZTÖRTÉNET VÁZLATA A REFORMÁCIÓTÓL A ROMANTIKA KORÁIG

DÓSA ATTILA

Bevezetés

A többi nép irodalmához hasonlóan a dráma Skóciában is „élő” műfaj, a szó több értelmében: nemcsak mert a többi irodalmi műfajtól eltérően a dráma fogyasztása általában „élő”, azaz egyidejű, közösségi esemény, hanem azért is, mert ma is jelentős és a közösség viszonyait folyamatosan formáló, s arra közvetlen hatást gyakorló színművek születnek skót földön. E tanulmány célja a skót drámairodalom áttekintése a tizenhatodik századi kezdetektől a tizenkilencedik század elejéig, különös tekintettel a reformáció és a romantika nagy alkotásaira; s bár e korlátozott terjedelem nem tesz lehetővé kimerítő műfaj történeti elemzést, igyekszik elkerülni a katalógusszerű felsorolást. Néhány szerző és darab ezért nagyobb hangsúlyt kap, melyből azonban nem következik, hogy a csupán említés szintjén szereplők szükségképp kisebb irodalom- és kultúrtörténeti jelentőséggel vagy érdekességgel bírnak. Az időrendi megközelítés keretén belül e történeti vázlat a kultúratudományok, a műfaj történet, a komparatiztika, a hermeneutika és a recepció történet elegeből álló, összetett olvasati módszert alkalmaz.

A reformáció kora

Más irodalmakhoz hasonlóan a skót dráma eredete is a vallási rítusokban keresendő. Kevés korai dráma maradt fenn teljes egészében, a feljegyzések alapján mégis bizonyosat mondhatunk a legkorábbi műfajváltozatokról. Ezek közé tartoznak például az egyház által üldözött május elseji pogányrítusok alkalmával előadott drámai szövegek; az iparos és kereskedő céhek által egyházi ünnepeken színre vitt mozgósínpadi játékok (passiójátékok); valamint az udvarban bemutatott tablók és élőképek. A tizenhatodik századi Bannatyne-kéziratban található *Littil Interlude of the Droichis Part of the Play* (‘Közjáték: A törpe monológia’) című töredéket irodalomtörténészek néha William Dunbarnak (1459–1530) tulajdonítják, kortársa és költői riválisa, Walter Kennedy (1455–1508) *The Passion of Christ* (‘Krisztus Passiója’) című költeménye pedig eredetileg drámai formában előadott liturgikus színdarab lehetett. Ismeretes, hogy a kálvinista hitújító, John Knox (1513–1572) neve is szerepel a domonkos rendi szerzetes, John Kyllour (vagy másképp: Keillour; ?–1539) *Historye of Christis Passioun* (‘Krisztus Passiójának története’) című antiklerikális szövegében, melyet Kyllour 1535. nagypéntek reggelén V. Jakab király előtt állított színre Stirlingben. A korruprt egyházi vezetést támadó Kyllour barátot

David Beaton érsek négy évvel később Edinburgh-ban máglyára küldte. Hasonlóképp járt James Wedderburn (1495?–1553), a Dundee-ban született és St. Andrewsban diplomázott kereskedőfi, aki fivéréivel együtt vallási száműzetésbe kényszerült a Keresztelő Szent János lefejezéséről szóló s a nép nyelvén írt katolikusellenes tragédiája 1540-es dundee-i előadását követően. Robert Sempill (1530–1595), az ismert balladaszerző *The Legend of the Lymmeris Lyfe* ('Egy gonosz lélek életének legendája', 1584) című pápistaellenes versében intézett kirohanást Beaton (akkor már St. Andrews-i bíboros) ellen, a források szerint 1568-ban pedig előadták egy mára elveszett antikatólikus drámáját.

A születő skót drámai hagyomány tehát szinte kezdetektől összefonódott a hitújítás ügyével (1571-ben maga John Knox is jelen volt egy katolikusellenes előadáson St. Andrewsban), azonban a reformáció intézményesülésével párhuzamosan a skót presbiteriánus egyház, a „Kirk” szigorúan betiltotta az egyházi ünnepek vallásos színjátékait, melyeket a katolikus hagyományhoz tartozónak tekintett. És bár kezdetben csak a céhek vallásos előadásait támadta, később mindenféle színelőadást szemérmetlennek bélyegzett a megreformált egyház. 1599-ben az egyház megpróbálta megakadályozni Lawrence Fletcher (?–1608) angol színtársulatának edinburghi előadását, ám VI. Jakab, aki korábban már patronált egy fellépést az edinburghi Holyrood palotában, garantálta a játzók és a közönség sértetlenségét, így a darabot végül bemutatták. Ugyanez a társulat 1601-ben szintén a király védelme alatt s a legenda szerint William Shakespeare-rel a soraiban újra Edinburghba látogatott, s további előadásokat tartott Dundee, illetve Aberdeen városában. Azonban még a király sem volt képes ellensúlyozni a skót egyház művészetellenességét, s persze Jakab és udvara 1603-ban Edinburghból Londonba költözött. Talán Jakab, talán Sempill vagy esetleg Alexander Montgomerie (1550?–1598) a szerzője a *Philotus* című, először 1603-ban kinyomtatott s a továbbiakban két kiadást megért komédiának, mely Shakespeare *Vízkereszt, vagy amit akartok* című vígjátékát inspirálhatta (nyomtatásban először megjelent: 1602). A darab olaszos stílusban írt, nem- és szerepcseréken alapuló bohózat, mely nem kelhet versenyre Shakespeare hasonló vígjátékaival; Roderick Watson szerint az erőszakot és obszcenitást sem nélkülöző cselekménynek azonban megvan a maga vonzó és sötét bája.¹

A kor első és egyetlen jelentős fennmaradt drámai szövege Sir David Lindsay (1486–1555) nevéhez köthető, aki élete nagy részét a királyi udvarban töltötte. Kezdetben a gyermek V. Jakab király inasa volt, később udvari költő és tanácsadó, majd címer- és ceremóniamester lett – utóbbiként feladatai közé tartozott az udvari színelőadások megszervezése. Bár lírájában kiállt a korrupt katolikus egyházi rend ellen, támogatta Knox reformátori tevékenységét, és közvetített a király és Beaton fogvatartói közt, verseiből semmiféle ideológiai fordulat nem olvasható ki, sőt a *The Tragedie of the Late Cardinal Beaton* ('A néhai Beaton érsek tragédiája') című verse egyértelműsíti katolikus szimpátiáját. E művét a katolikus egyház 1549-ben mégis máglyára vetette katolikusellenesség vádjával. Tény, hogy antiklerika-

¹ WATSON 2007, 89–90.

lizmusa, a társadalmi igazságba vetett hite és a közember iránti együttérzése a témája a főművének tekinthető *Ane Pleasant Satyre of the Thrie Estaitis* ('A három rend tréfás szatírja', 1540) című moralitásdrámának is. Művének ellentmondásossága ellenére nem száműzték őt az udvarból, sőt a darab ősbemutatóját a Linlithgow palotában tartották a király színe előtt. Ugyanakkor, bár életében számos műve megjelent nyomtatásban, ennek első megjelenése 1602-re, azaz hatvan évvel a mű ősbemutatója és fél évszázaddal Lindsay halála után datálódik.

A dráma tizenhatodik századi bonyolult nyelvezetének könnyebb mai megértését segíti Robert Kemp 1948-as, anglicizált, modern szövegváltozatú színházi szövegkönyve, mely akkor készült, amikor Tyrone Guthrie az Edinburghi Nemzetközi Fesztiválon felújította a középkori darabot. 1967-ben Matthew MacDiarmid jelentetett meg egy jegyzetekkel ellátott kiadást, melyet R. J. Lyall további jegyzetekkel és glosszáriummal kiegészített Canongate kiadása követett 1989-ben. Ez utóbbi azokat a szövegrészeket is tartalmazza, melyek kimaradtak Kemp 1948-as szövegkönyvéből, mert túl obszcénnek ítéltettek a fesztiválközönség számára. Mindez felveti a kérdést, hogy az egyszerűsített vagy modernizált szövegváltozatok mennyire tükrözhetik az eredeti mű szellemiségét.

A darab két részből áll – ezeket a közjáték, az *Interlude* választja el, mely egyébként a cselekmény szerves részét képezi. Az első részben a Rex Humanitas nevű királyfigura buja és buta tanácsadói vezetik be az udvarba az érzékiséget allegorizáló Dame Sensualitie-t, az érzékiség hölgyét, akinek sikerült eltántorítania a királyt s az udvart Erkölcsösségtől és Igazságosságtól – e két allegorikus szereplőt egészen konkrétan agyonverik. Az udvar irányítását Hamisság és Bujaság veszik át, amíg meg nem érkezik Divyne Correctioun, azaz Isten követe, aki a bűnöket felfedve s a bűnbánóknak megbocsátva helyes útra téríti az udvart. Érdekesebb azonban az antiklerikális színezetű második rész, melyben a három rend, a papság, a nemesség és a polgárság közül az első mindvégig kitart megátalkodottságában. Lindsay alapfeltevése szerint tehát a klérus képviseli a királyság legkorruptabb intézményét.

A darab közvetlenül a moralitásdráma középkori hagyományából táplálkozik, ezért a mai közönség ízlésétől jóval messzebb áll, mint mondjuk Shakespeare egykorú drámái. Ugyanakkor a szereplők szavaiból egyértelműen rekonstruálható, hogy az akkori előadás során a közönséget is bevonták a drámai előadásba, illetve az egyes szereplők a közönség soraiban rejtőztek, s onnan léptek fel a színpadra. Ez sokkal modernebb Lindsayben Shakespeare-hez képest, és egyenesen a huszadik századi előadások és társulatok, főleg a 7:84 nevű glasgow-i színház kísérletező szándéka felé mutat előre. S bár Lindsay Shakespeare gyakran igen mainak ható lélektani motivációs rendszere helyett a moralitásdrámák sokkal egyszerűbb bűn- és erényrendszerével dolgozik, bizonyos vonásaiban e téren is mégis előremutat, elsősorban Brecht társadalmi kommentár jellegű színháza felé.

A restauráció és a felvilágosodás kora

A skót királyi udvar Londonba való költözését követő fél évszázad nem hagyott maga után kézzelfogható bizonyítékot, hogy színházi előadásokat rendeztek volna

Skóciában, és a tizenhetedik század első harmadában mindenféle rendű-rangú edinburghi író és közszemély elsíratta az udvart. William Lithgow (1582–1645) a *This Last Siege of Breda* ('Breda nemrégiben történt ostroma', 1637) című prózai munkájában arról panaszkodik, hogy udvar híján „legnagyobb bölcseink eltompulnak, költőink elnémulnak, íróink megsiketülnek, s legjobb szellemeink szunnyadoznak”; Robert Lowrie tiszteletes 1660. június 19-i prédikációjában pedig sóvárogva magasztalta az udvar előnyeit az „Ipar, a Tudományok, a Művészetek, a Kereskedelem és a Közlekedés” tekintetében.²

Csak a tizenhetedik század második felében találunk néhány, a skóciai színháztörténet felélesztésére tett drámairói kísérletet. A legfontosabb egy bizonyos William Clarke (vagy Clerke) nevű edinburghi ügyvéd nevéhez fűződik. *Marciano; or, The Discovery* ('Marciano, avagy A leleplezés') című tragikomédiája, mely a firenzei uralkodó szerencsés restaurációjáról szól, a Holyrood Palotában aratott sikert Rother gróf parlamenti főbiztos és más előkelőségek előtt 1663-ban. A dráma királyhű stílusa miatt feltételezi Nancy Maguire, hogy az edinburghi ügyvéd (akinek életrajzáról szinte semmit sem tudunk) talán ugyanaz a William Clarke (?–1666), aki a londoni Inner Temple-ben szerezvén jogi diplomát Oliver Cromwell, majd II. Károly titkáráként dolgozott, valamint 1651–1660 között a skóciai főparancsnok Monck (vagy másképp: Monk) tábornok titkára volt.³ Az oxfordi Worcester College-ban őrzött kéziratok között ráadásul több száz dráma szövege található. Fontosabb jelen összefüggésben azonban az, hogy a darabhoz írott előszavában Clarke kifejezi reményét, hogy a skót színház jövőbeni szerencséje tükrözni fogja a monarchia jó sorsát, „melytől emez annyira függ”.⁴

Egy másik kísérlet Thomas St. Serf (1624–?) *Tarugo's Wiles or the Coffee House* ('A fortélyos Tarugo, avagy A kávéház') című ötfelvonásos komédiája: ez egyben az első Londonban debütáló skót darab. Az 1667-es londoni ősbemutatót követő évben St. Serf visszatért Edinburghba, s a holyroodi Tennis Court Theatre és a canongate-i társulat élén dolgozott: több saját darabot viszont nem írt, s társulatának repertoárja a londoni színházakét másolta. St. Serf rokona, Archibald Pitcairne (1652–1713) nevéhez köthető a *The Assembly, or Scotch Reformation* ('A nemzetgyűlés, avagy A skóciai reformáció', 1692) című vallási szatíra, mely csak halála után, 1702-ben jelent meg nyomtatásban.

A legújabb kritika folyamatosan újragondolja a korábban elfogadott nézetet, mely szerint a restauráció korának skót színháza kimerül az angol darabok felújításában vagy imitációjában.⁵ Igaz, hogy a királyi pártfogás és a hivatásos színjátszói hagyomány híján, valamint a vallásos ellenszenv következtében a tizenhetedik század nem biztosított termékeny talajt a skóciai drámairodalom fejlődéséhez. A skót drámairók Angliában találtak inspirációra és fogékony közönségre. Jó például szolgálnak erre Catherine Trotter (1679–1749) *Fatal Friendship* ('Végzetes

² Idézi JACKSON 2003, 16. Ez és a tanulmányban szereplő többi fordítás: tőlem.

³ MAGUIRE 1992, 72.

⁴ Idézi JACKSON 2003, 17.

⁵ Vö. WELLS 2017, 58, 64.

barátság’, 1698) és *Love at a Loss* (‘Felfoghatatlan szerelem’, 1700) vagy David Crawford (1665–1726) *Courtship-a-la-Mode* (‘Divatos udvarlás’, 1700) és *Love at First Sight* (‘Szerelem első látásra’, 1704) című, Londonban sikerre vitt drámái. Ennélfogva alig áll rendelkezésre olyan megbízható adat, mely alapján biztonsággal következtethetnénk a korszak skóciai színházi tevékenységére. Az erős angol befolyás és a komoly szerkezeti hiányosságok ellenére rendelkeznek e darabok azonban bizonyos fokú eredetiséggel, mely főleg a huszadik század végi skót dráma stilisztikai sokszínűségét előrevetítő nyelvi kreativitásukban rejlik. St. Serf Skóciába való visszatérésének és egy hivatásos társulat megalapítására tett kísérletének ténye pedig arra utal, hogy igenis voltak próbálkozások a skóciai színház tizenhetedik század végi megújítására. Ezeket már csak azért sem szabad figyelmen kívül hagynunk, mert hozzásegíthetik az olvasót az 1707-es parlamenti unióhoz vezető politikai, erkölcsi és vallásos környezet jobb megértéséhez.⁶

A tizennyolcadik század elejének vélhetően egyik legújított szellemű skót írója a hazájában, Skóciában gyakran figyelmen kívül hagyott és a brit imperializmus apostolának tekintett James Thomson (1700–1748), aki az első skótok között húzott hasznot a két parlament 1707-es egyesítését követő megváltozott politikai helyzetből. Az ő nevéhez köthető a „Rule, Britannia!” című brit hazafias dal szövege. Ez eredetileg a *The Masque of Alfred* (‘Alfred királyról szóló álcajáték’, 1740) című operában szerepel, mely, mint a címe is elárulja, a király szórakoztatására előadott látványos, álarcos, zenés játék volt. Az operát a walesi herceg megrendelésére David Mallettel közösen írta, zenéjét pedig a korszak divatos zeneszerzője, Thomas Arne (1710–1778) komponálta. A dal idegengyűlölő nacionalizmusba hajló retorikai utóélete Gerard Carruthers és Christopher Whyte szerint azonban mélyen eltér Thomson eredeti radikális, szabadságpárti szellemiségétől.⁷ A *Sophonisba* (1730) és az *Agamemnon* (1738) című, francia mintára írott klasszikus tragédiáinak mozgatóereje a kötelesség és szenvedély közötti konfliktus, melynek sikerét egy rosszmájú kortárs kritikus szerint csupán a lelkesen tapsoló skót honfitársainak köszönhette. Barátja és szerzőtársa, David Mallet (eredetileg írásmód szerint: Malloch; 1705?–1765) több darabját a Drury Lane-en mutatták be mérsékelt sikerrel, viszont a Thomson halála után három évvel Mallet által felújított *Alfred* címszerepében már maga a nagy David Garrick (1717–1779) lépett színpadra.

A korszak Thomsonhoz és Mallethez hasonló, Londonban érvényesülő skót emigránsait igazságtalan volna azonban szerencsevadászattal vádolni, miközben otthon, a „felvilágosult” Skóciában az egyházi és világi vezetés egyaránt a legalantasabb elfoglaltságnak nyilvánította és üldözte a színjátszást. A skót egyház nemcsak bizalmatlan volt a történetileg a római katolikus egyházzal társított szórakozási forma iránt, hanem elvi kifogással is viseltetett a „hazugságon” alapuló színházzal szemben. Az 1720-as és 1730-as években a városi tanács sorra feloszlatta az edinburghi társulatokat, mely alól Allan Ramsay (1686–1758) rövid életű szín-

⁶ WELLS 2017, 67.

⁷ CARRUTHERS–WHYTE 2002, 186.

háza sem volt kivétel. Ramsay kapcsolata a színjátszással 1719-ben kezdődött egy, a színházgyűlölők elleni kirohanást tartalmazó prológussal, melyet egy amatőr társulat előadásához írt. A következő közel húsz évben folyamatosan dolgozott az edinburghi színjátszás életben tartásán. Színházat alapított, esszét írt egyik színészbarátja védelmében (*Some Hints in Defence of Dramatic Entertainment*, ‘Gondolatok a drámai szórakoztatás védelmében’, 1727), és a *The Gentle Shepherd* (‘A gyöngéd pásztor’) című bukolikus drámája 1729-ben még színre is került – igaz, ekkor még nem Edinburgh-ban és nem is felnőtt színészek előadásában. A színházak működését és a darabok bemutatását szabályozó törvény, az 1737-es színházi törvény („Licensing Act”) elfogadását követően azonban, immár hivatalosan, egymás után bezáratták nemcsak az edinburghi, hanem a glasgow-i, a dundee-i és az aberdeeni színházakat is.⁸ Robert Walpole akkori miniszterelnöknek az Egyesült Királyságra kiterjesztett törvénye, mely értelmében csak parlamenti engedéllyel rendelkező „királyi színházak” voltak jogosultak „komoly” darabok előadására, és minden darabot a cenzor engedélyezett, hatalmas csapást jelentett a skóciai színjátszásra: nem egyszerűen a társulatok feloszlata miatt, hanem azért, mert csírájában elfojtott minden skót témájú drámai kísérletet. Az ismételt jakobita felkelések következtében a londoni cenzúra ugyanis bármiféle nemzeti témájú, azaz potenciálisan nyugtalanságot keltő drámát kitiltott a skót színpadokról. Mikor 1736-ban Lord Glenorchy egy edinburgh-i színház engedélyezésére vonatkozó parlamenti törvényjavaslata a városi tanács, a céhek tanácsa és az egyetem együttes ellenállásába ütközött, Ramsay végleg kivonult a küzdelemből.⁹ A következő húsz évben csak zenei koncerteket követő „grátis” színműveket mutathattak be a skót fővárosban – Ramsay *Gyöngéd pásztor*a azonban még évtizedekig színpadokon (igaz, amatőr színpadokon) maradt országszerte.

Hogy a mindent elöntő szidalmazó röpiratok, prédikációk és hivatalos kijelentések ellenére létezett egyáltalán színház a tizennyolcadik századi Skóciában, az a Ramseyhez és John Home-hoz (1722–1808) hasonló írók és színházi emberek elkötelezettségének köszönhető, akik félelmet és fáradságot nem ismerve küzdöttek az egyházi és hivatali gáncsoskodással és a polgári érdektelenséggel.¹⁰ Home közreműködése különleges elismerést érdemel, tekintve hogy lelkészként az egyház kötelékében állt, amikor hatalmas vihart kiváltó *Douglas* című drámáját 1756 decemberében a korszak ismert angol színészeivel, West Diggessel a főszerepben előadta a Canongate színház. Darabjával, mely Londonban elsöre nem keltette fel Garrick érdeklődését, Edinburghban a nemzeti lelkesedés és az egyházi felháborodás kereszttüzeiben találta magát. Egyfelől az edinburghi felvilágosodás legnagyobb szellemei, mint David Hume, Alexander Carlyle és Hugh Blair tekintették meg a darab olvasópróbáját, másfelől a presbiteri tanács nevében John Witherspoon – később az amerikai függetlenségi nyilatkozat egyik aláírója és a Princeton Egyetem rektora – intézett kirohanást a darab ellen az *A Serious Enqui-*

⁸ SORENSEN 2007, 133–34.

⁹ BELL 2007, 229.

¹⁰ BELL 2007, 229.

ry into the Nature and Effects of the Stage ('Komoly tanulmány a színpad természetéről és hatásairól', 1757) című röpiratában. Az elfajult vita során a presbiteri tanács intézkedést fogantatosított az egyház mindazon tagjai ellen, akik megtekintették az előadást – Home időben kilépett az egyház kötelékéből –, azonban hamar megfordult a közhangulat. A *Douglas* 1757 tavaszán sikert aratott a londoni Covent Gardenben, a következő évtizedekben a korszak legnagyobb angol színészei (Margaret Woffington, Sarah Siddons és Edmund Kean) léptek fel benne, Voltaire franciára fordította, s egészen a második világháborúig kötelező olvasmány volt a skót iskolákban.

A romantika kora

A tizennyolcadik századvégi skót színjátszás kétféle új irányba fejlődött a tizenkilencedik századi „nemzeti dráma” megszületése előtt: egyik a vidéki vándortársulatok tevékenysége, másik a könyvdráma.¹¹

A tizennyolcadik század végén Edinburgh városa parlamenti engedélyt kapott állandó királyi színház alapítására, a korszakban mégis a kisebb amatőr színházak és vándortársulatok tartották életben a skót színjátszást. Bár igen kevés adatunk van e korból, mivel a darabokat ritkán nyújtották be cenzori engedélyezésre, és még ritkábban nyomtatták ki, Archibald Maclarennek (1755–1826) mégis mintegy kilencven drámájáról van tudomásunk. A számos műfajban alkotó, de folyton pénzügyi gondokkal küzdő Maclaren drámái népszerű és aktuális témákat dolgoztak fel. *The Humours of Greenock Fair* ('Greenocki vásári tréfák', 1789) és a *The Highland Drover* ('A felföldi hajcsár', 1790) című darabjaiban például a felföldi és az alföldi kultúra találkozásából pattan ki a komikus szikra. A népszerű nemzeti tematika elutasítását és a színházi szakma megélhetési bizonytalanságát jelzi Maclaren folytonos nélkülözése, mely végül hazája elhagyására kényszerítette.

A könyvdráma legfontosabb forrása az új és izgalmas műfaj, a gótikus regény; kiemelkedői alkotói Sir Walter Scott (1771–1832), James Hogg (1770–1835), John Galt (1779–1839) és Joanna Baillie (1762–1851). Az olvasásra szánt drámai szövegek akár a legfantasztikusabb színpadi effektust is a papírra varázsolták – megtehették, hiszen legtöbbjük úgysem kerülhetett volna színpadra a cenzor miatt.

Színházi ismerősei nógatására Scott írt ugyan néhány eredeti, mára a feledés jótékony homályába veszett, kísérteties könyvdrámát, mely végül mégis színpadra került, ám olyannyira nem volt érzéke a színi technikához, hogy eredeti színpadi utasításait lehetetlen volt megvalósítani.¹² Sokkal népszerűbbnek és tartósabbnak bizonyultak regényadaptációi: Daniel Terry nevű színész-producer barátjával együttműködve alkalmazta színre többek között a *Guy Mannering* (1815) című regényét. Adaptációi közül legsikeresebb az *Ivanhoe* (1819) volt, melyet csak Londonban hat színház tűzött műsorra a regény megjelenésének évében. Miközben a londoni proletariátus a surrey-i munkáskerület színházaiból és az olcsó kiadásban

¹¹ BELL 2007, 229.

¹² ALLINGHAM 2001.

megjelent szövegkönyvekből ismerte meg Scott regényeit a *Midlothian szívéből* a *Kenilworthig*, történetei elképesztő karriert futottak be a tizenkilencedik századi nemzetközi operaszínpadokon: a számos feldolgozás közül a legismertebb Cammarano és Donizetti *Lucia di Lammermoor* (1835, Nápoly és 1838, London), valamint Rossini *Ivanhoé* (1826, Párizs) című operája.

A Scott köréhez tartozó és a *Blackwood's* magazin által pártfogolt James Hogg, az „ettricki pásztor” *Dramatic Tales* (‘Drámai mesék’, 1817) című kötetében összegyűjtött színházi viszont kudarcot vallottak. Csakúgy, mint a szintén a *Blackwood's*-ban publikáló, de a Scott körein kívül álló John Galtéi, annak ellenére, hogy Skócia vezető drámaírói közé számította magát: „megjelent Drámáim mind számuk, mind sokféleségük tekintetében feljogosítanak arra, hogy szülőhazám legtekintélyesebb drámaírói közé soroltassam, és még számos, legalább fél tucat drámai kézirat hever kezem ügyében.”¹³ Bár Robert Crawford szerint Galt könnyedebb darabjaiban fel-fellobban az ígért szikrája, Scott és Baillie műveihez hasonlóan az övéit is magával sodorta a Shakespeare-t imitáló dagályosság.¹⁴

Mesterkéltsége ellenére Joanna Baillie az, aki korának legnagyobb drámaírói tekintélyével és magabiztosságával hidalta át a könyvdráma és a színpadi dráma közötti szakadékot.¹⁵ A legutóbbi időkig inkább versei miatt tartotta számon az irodalomtörténet az írónőt; úgy tűnik azonban, lassanként újra megkapja a kritikai elismerést, melyet kortársai egyszer már megadtak neki. A Scott regényeinek utat nyitó Jane Porter (1776–1850) történelmi prózájának csodálójaként Baillie leíró verseivel és történelmi témájú elbeszélő költeményeivel szerzett magának hírnevet az 1790-es évek Londonjában, ahová lelkész édesapja korai halálát követően költözött családjával az anyagi gondok elől. 1798-ban jelent meg a röviden *Plays on the Passions* (‘Érzelmes drámák’) címen emlegetett drámagyűjteményének első kötete, melynek *De Monfort* című darabját 1800-ban Mrs. Siddons vitte sikerre a londoni Drury Lane színházban. 1802-ben és 1804-ben újabb kötetek követték, melyek kedvező kritikai és közönségfogadtatása követendő példaként állította őt a korszak törekvő nőírói elé. Bár az *Edinburgh Review* című nagy tekintélyű, konzervatív skót irodalmi folyóirat fenntartással kezelte sikerét, Scott feltétel nélkül rajongott az írónő műveiért, és közreműködött a *The Family Legend* (‘A családi legenda’) című gótikus-romantikus, látványos színpadi elemekkel tűzdelt skót témájú melodramája 1810-es edinburghi bemutatójának megvalósításában.¹⁶ A darab sikerét követően az Edinburgh Theatre felújította a *De Monfort*-t, mely szintén lelkes fogadtatásban részesült, s drámáit a következő évtizedekben nagy sikerrel játszották London legjobb színházaiban. A *Miscellaneous Plays* (‘Különféle drámák’) című 1804-es kötete előszavában Baillie vitába szállt kritikusaival, akik könyvdrámának tekintették műveit. Ugyanebben az írásában az érzelmek lélektanilag hű bemutatását és elemzését emelte ki művei legfőbb érdeméért, pedig a modern olvasó számára talán éppen ez teszi nehezen ol-

¹³ Idézi CRAWFORD 2007, 449.

¹⁴ CRAWFORD 2007, 449.

¹⁵ BELL 2007, 230.

¹⁶ WATSON 2007, 280.

vashatóvá drámáit. A mai kritikusok figyelmét elsősorban a polgári világ proto-feminista szemléletű bemutatására tett kísérletei keltik fel.¹⁷

A tizenkilencedik század elején új műfaj, a nemzeti dráma („national drama”) született a korban újjáéledő nemzeti kulturális identitás és a rendelkezésre álló szűkös repertoár közötti feszültségből, s vált a század első felének uralkodó színpadi ízlésirányává. Míg Angliában a „nemzeti” jelző a csatatéren és a tengeren aratott brit győzelmeket feldolgozó színházi eseményre, Skóciában ugyanez a helyi színezetre és a történelmi jellegre utalt.¹⁸ Scott történelmi regényeinek színpadi adaptációi, illetve Shakespeare *Macbeth*-je és Schiller romantikus drámája, a *Stuart Mária* mellett Home *Douglasa*, Ramsay *Gyöngéd pásztora* illetve a skót „népi” baettek álltak a főként amatőr társulatok repertoárjainak központjában. A kisebb társulatok bizonyultak a *Waverley*-regények lelkes színre állítóinak, és ezek alkalmazták először a „nemzeti” jelzőt Scott színházi adaptációira. A piciny határmenti faluban, Hawickben a *The Lady of the Lake* (‘A tó hölgye’) 1817-es előadásának színlapján a „nemzeti dráma” műfaji megjelölés szerepelt, mikor ugyanez az Edinburgh Theatre Royalban „melodráma” vagy „románc” műfaji megjelölés alatt futott; az utóbbi színház 1819-ben a *Midlothian szívét* csupán a bemutató utáni hatodik hetében módosította romantikus drámáról nemzeti drámára.¹⁹ A királyi színházak addig nem is tekintették „komoly” műfajnak a nemzeti drámát, míg az gazdasági verseny forrásává nem vált köztük és a kis társulatok között. A *Rob Roy* több mint ezer ismert skóciai előadásából csupán kilencet hirdettek melodrámaként – ebből nyolcat az edinburghi Caledonian Theatre-ben, melynek igazgatója, W. H. Murray a bíróságon próbálta kisajátítani a Scott-drámák jogait.²⁰ A népszerű nemzeti dráma kulcseleme a Sir Walter Scott-i skót népi dialógus, melyet nem lehetett szabadalmaztatni, így a Scott-adaptációk olyan repertoárt nyitottak meg az amatőr társulatok előtt, mely lehetővé tette számukra, hogy egyenlő gazdasági és művészi feltételek között versenyezzenek a hivatalos színházakkal, míg az 1843-as színházi törvény végképp el nem törölte a színházak működésének királyi engedélyhez való kötését. A nemzeti dráma kettős feladatot töltött be: lehetővé tette a skót közönségnek, hogy az angolokkal szembeni régi ellenérzés felidézése nélkül merüljön el a nemzeti büszkeség érzésében, valamint az erkölcsileg elfogadható társas tevékenységek körébe emelte a színházi előadások látogatását.²¹ A nemzeti dráma mint műfaj gyökeresen átformálta a színházba járási szokásokat is: nem csupán a rituális események (ünnepek, évfordulók, megnyitók stb.) szokásos kísérője lett egy-egy nemzeti témájú darab előadása, hanem elfogadható hidat képezett a színháztól korábban erkölcsi okok miatt elzárkózó rétegek számára is, akik könyvdráma formájában fogyasztották a kor színházi terméseit – a színházba járó társadalmi rétegek köre így jelentősen kiszélesedett. Továbbá ugyanez a műfaj teremtette meg azt a fizető-

¹⁷ WATSON 2007, 282.

¹⁸ BELL 2007, 231.

¹⁹ BELL 2007, 231.

²⁰ BELL 2007, 231.

²¹ BELL 2007, 232.

képes keresletet és az ebből következő pénzügyi biztonságot a színházi szakma számára, melynek hiányában két-három évtizeddel korábban egymás után hagyták el Skóciát a drámaírók és a színészek. Szintén fontos fejlemény, hogy mivel a skót nyelvjárásban megszólaló dialógusok a korszak legtöbb egyéb skót drámájával ellentétben a Scott-adaptációk lényegi részét képezték, a skót akcentus hamar kikerült a komikus műfaj gettójából, és a humoros népi karakterek mellett immár a skót identitást meghatározó múlt népszerű történelmi és fiktív alakjainak adott hangot.

A nemzeti dráma 1825 és 1832 közötti virágkorának kulcsalakja W. H. Murray (1790–1852) színész, rendező, színházigazgató, színháztulajdonos, számos önálló dráma és Scott-adaptáció szerzője volt, aki hűgával, a Londonban híressé vált Mrs. Henry Siddonsszal közösen igazgatta az Edinburgh Theatre Royalt, és tette azt a „nemzet színházává”. Mindezt olyan sikerrel, hogy a színház presztízse elhalványította a kortárs amatőr társulatoknak és a kisebb edinburghi és vidéki színházaknak a műfaj kialakulásában játszott, egyébként jelentős szerepét. Bár Murray eléggé önző volt ahhoz, hogy ellehetetlenítse a rivális edinburghi társulatok működését, ösztönösen került a korszak angol színházaira jellemző politikai nonkonformizmust.

Ugyanez a politikai alkalmazkodás (nem a megalkuvás) ösztönözte Sir Walter Scottot a IV. György király „kiruccanásaként” („The King’s Jaunt”) emlegetett 1822-es, háromhetes edinburghi parádé-, felvonulás-, bál- és látványosság sorozat megszervezésére, melyhez Murray nyújtott rátermett segítséget, s melynek csúcspontjaként 1822. szeptember 4-én a király a Theatre Royalban megtekintette a *Rob Roy MacGregor, or Auld Langsyne* (‘Rob Roy MacGregor, avagy Haj-hajdanán’) című előadást.

Összefoglalás

A skót reformáció nem sok türelemmel viseltetett a dráma iránt, mely a tizenhatodik században ráadásul mind a műfaji hagyomány, mind a fogyasztói formák intézményesülése tekintetében s az egykorú angol dráma tempós fejlődéséhez képest jelentős fáziskéséssel épp csak formálódóban volt. A kor skót drámairodalma viszonylag kifinomulatlan közízlést tükröz, de a kiteljesülését megakadályozó végső tényező az volt, hogy Londonnal ellentétben Edinburghban, a skót fővárosban nem létezett sem hivatásos színtársulat, sem előadások céljára szolgáló állandó épület, sőt 1603 után már királyi udvar sem, mely legalább alkalmankénti színelőadások helyszíne és a pártfogói rendszer centruma lehetett volna. Utólag lehetetlen megállapítani, hogy a közérdeklődés hiányának, az egyház szigorú erkölcsi ellenőrzésének vagy a koronák egyesülésének tudható be inkább, de tény, hogy a Sir David Lindsay drámája által képviselt ígéretes kezdet után a drámai műfaj hosszú időre feledésbe merült, és a szóbeli népszerű szórakoztatás rendeltetését a tizenhatodik és a tizenhetedik században fénykorát élő skót népballada vette át. A tizenkilencedik század elejére azonban néhány drámaíró és színházigazgató fáradságot nem ismerő tevékenységének köszönhetően a skót drámaírás a nemzeti megújulást előmozdító közbeszéd színterévé vált. Részben Schiller hatására, részben skót mintára a korszakban számos európai ország ismételt kísérleteket tett a nemzeti színjátszás

létrehozására és nemzeti színházak alapítására, melynek célja a nemzetállami identitás megteremtése vagy a politikai önrendelkezésben hiányt szenvedő közösségek önképének kifejezése volt. A nemzeti dráma e közösségekben gyakran az arisztokrácia kulturális felsőbbrendűsége vagy a szellemi elit nyelvi purizmusa kifejezésének eszközévé vált. Azonban a modern polgári társadalom tulajdonosi szemléletével párosult felvilágosodás kori kritikus szellem hatására a skót nemzeti dráma a közemberek összefogásából és a közösségi ízlés szolgálatának érdekében jön létre – ez a modell a jelenkorig meghatározza a skót színház fejlődését.

Bibliográfia

ALLINGHAM 2001

Philip V. ALLINGHAM: *Sir Walter Scott and the Drama*. 2001. *The Victorian Web*. Internet: victorianweb.org (letöltés: 2022. márc. 12.)

BELL 2007

Barbara BELL: The National Drama, Joanna Baillie and the National Theatre. In: *The Edinburgh History of Scottish Literature. Volume 2. Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)*. Ed. Ian BROWN et al. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, 228–235.

CARRUTHERS–WHYTE 2002

Gerard CARRUTHERS–Christopher WHYTE: Widening the Range 2. In: *Scottish Literature*. Ed. Douglas GIFFORD, Sarah DUNNIGAN and Allan MACGILLIVRAY. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2002, 182–89.

CRAWFORD 2007

Robert CRAWFORD: *Scotland's Books: The Penguin History of Scottish Literature*. London, Penguin, 2007.

JACKSON 2003

Clare JACKSON: *Restoration Scotland, 1660–1690: Royalist Politics, Religion and Ideas*. Woodbridge, Boydell Press, 2003.

MAGUIRE 1992

Nancy Klein MAGUIRE: *Regicide and Restoration: English Tragicomedy, 1660–1671*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

SORENSEN 2007

Janet SORENSEN: Varieties of Public Performance: Folk Songs, Ballads, Popular Drama and Sermons. In: *The Edinburgh History of Scottish Literature. Volume 2. Enlightenment, Britain and Empire (1707–1918)*. Ed. Ian BROWN et al. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007, 133–42.

WATSON 2007

Roderick WATSON: *The Literature of Scotland. Volume 1. The Middle Ages to the Nineteenth Century*. London, Palgrave Macmillan, 2007.

WELLS 2017

Heather WELLS: „A New Toot out of an Old Horn”: Re-evaluating the Relevance of Seventeenth-century Scottish Drama. *e-sharp* 25/2. 2017, 57–69.